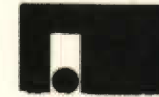


MANEKINY



PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ODZNACZONA KRZYŻEM KOMANDORSKIM ORDERU ODRODZENIA POLSKI

SCENA KAMERALNA

ZBIGNIEW RUDZIŃSKI

MANEKINY

według
BRUNONA SCHULZA

PRAPREMIERA • 29 PAŹDZIERNIKA • 1981

Dyrektor i kierownik artystyczny

Robert Satanowski



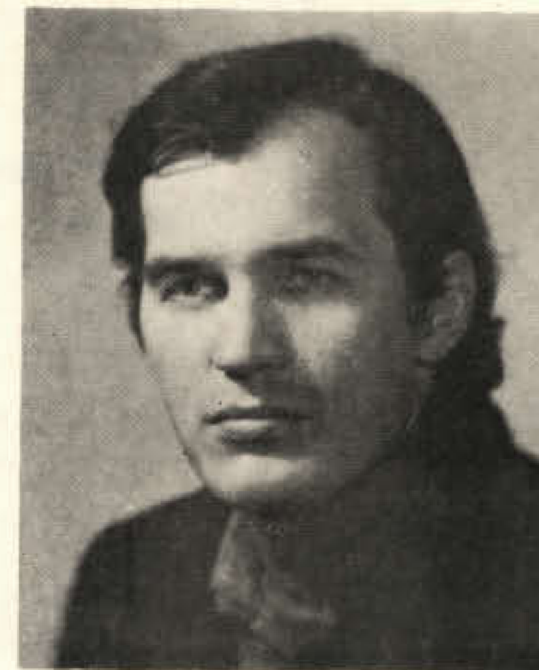
ZBIGNIEW RUDZIŃSKI



ROBERT SATANOWSKI







MAREK GRZESIŃSKI
IRENA BIEGAŃSKA
JANUSZ WIŚNIEWSKI

ZBIGNIEW RUDZIŃSKI

MANEKINY

Libretto według prozy Brunona Schulza
ZBIGNIEW RUDZIŃSKI

Kierownictwo muzyczne
ROBERT SATANOWSKI

Inscenizacja
JANUSZ WIŚNIEWSKI
MAREK GRZESIŃSKI

Reżyseria
MAREK GRZESIŃSKI

Scenografia
JANUSZ WIŚNIEWSKI

Kostiumy
IRENA BIEGAŃSKA

Współpraca dyrygencka
LUCJAN LAPRUS

Asystent reżysera
FELIKS TARNAWSKI

Animacja manekinów
MARIAN CZERSKI
ANDRZEJ SZYMAŃSKI

Inspicjent
ANDRZEJ KOPERWAS

Przygotowanie solistów
LUCYNA BOGUSZYŃSKA, BARBARA JAKÓBCZAK,
MARIA RZEMIENIECKA

OBSADA:

JAKUB	— **ANTONI BOGUCKI** **ZBIGNIEW KRYCZKA**
ADELA, służąca	— **EWA IŻYKOWSKA** **AGATA MŁYNARSKA**
POLDA dziewczynki do szycia	— **AURELIA ADAMCZAK** (art. chóru)
PAULINA dziewczynki do szycia	— **JOLANTA MICHALAK** (art. chóru)
KRÓLOWA DRAGA	— **BARBARA FIGAS**
MAGDA WANG, kobieta z biczem	— **EWA IŻYKOWSKA** **AGATA MŁYNARSKA**
EDZIO KALEKA	— **PIOTR CZAJKOWSKI**
ANARCHISTA LUCCHENI	— **FELIKS TARNAWSKI**
i inne MANEKINY	

ORKIESTRA KAMERALNA PAŃSTWOWEJ OPERY
WE WROCŁAWIU

Dyryguje
ROBERT SATANOWSKI
LUCJAN LAPRUS

ZBIGNIEW RUDZIŃSKI

Twórca opery kameralnej „Manekiny" urodził się w Czechowicach w roku 1935. Kompozycję studiował w PWSM w Warszawie, gdzie w roku 1962 otrzymał dyplom. Po uzyskaniu stypendium rządu francuskiego kontynuował studia w Paryżu. Następnie w latach 1970—71 studiował w Holandii jako stypendysta rządu holenderskiego.

Obok twórczości kompozytorskiej Zbigniew Rudziński zajmuje się działalnością pedagogiczną. Jest wykładowcą kompozycji (od 1973 roku) i kierownikiem Katedry Kompozycji w Akademii Muzycznej w Warszawie. Posiada tytuł docenta.

WAŻNIEJSZE KOMPOZYCJE

UTWORY ORKIESTROWE: „Contra fidem" (1964), „Momenty muzyczne I, II, III" (1965—68), „Muzyka nocą" (1970), „Symfonia na chór męski i orkiestrę" (1969), „Requiem ofiarom wojen na chór i orkiestrę" (1971).

UTWORY KAMERALNE: „Trio smyczkowe" (1964), „Impromptu na 2 fortepiany, 3 wiolonczele i perkusję" (1966), „Kwartet na 2 fortepiany i perkusję" (1969), „Trzy pieśni na tenor i 2 fortepiany" (1968), „Sonata na fortepian" (1975), „Campanella na zespół perkusyjny" (1977), „Trytony na zespół perkusyjny" (1979).

STWORZYĆ NA SCENIE MUZYCZNY ŚWIAT SYMBOLI

ROZMOWA ZE ZBIGNIEWEM RUDZIŃSKIM

Wojciech Dzieduszycki: Znam Ciebie jako twórcę „muzyki czystej" — przede wszystkim instrumentalnej: „Contra fidem", „Momenty muzyczne" na orkiestrę, „Campanella" na zespół perkusyjny, „Muzyka nocą" na małą orkiestrę symfoniczną, muzyka kameralna... A tu nagle opera! Jak to się stało? Jaka jest Twoja droga do opery?

Zbigniew Rudziński: Bardzo długa! Jak wspominałeś, pisałem przede wszystkim muzykę instrumentalną. Muzykę absolutną. Jest ona najbliższa memu temperamentowi, mojemu pojmowaniu i przeżywaniu muzyki. Rozumiem i przeżywam muzykę asemantyczną. Muzyka programowa, a właściwie program literacki do muzyki wydaje mi się sztuczny i utrudnia mi przeżywanie muzyki... Może opowiem Ci jedno wydarzenie z mego życia: Jeszcze jako mały chłopak słuchałem z zachwytem „Obrazków z wystawy" Musorgskiego. Była u nas taka piękna płyta z „Obrazkami z wystawy" w instrumentacji Ravela. Zafascynował mnie zwłaszcza jeden „Obrazek", w którym smętna i poważna melodia mieszała się z drugą — pełną niepokoju, gorączkowego pośpiechu. Po jakimś czasie dowiedziałem się, że mój ulubiony „Obrazek" nosi tytuł „Samuel Goldenberg i Szmul" i ma ilustrować obraz, na którym mały, biedny Szmul zabiega o łaskawość wielkiego, bogatego Goldenberga... Nagle cały czar prysł! Ten mały biedny Szmul i nadęty Goldenberg wydali mi się niegodni tak pięknej muzyki...

Doskonale rozumiem, że są różne sposoby odbierania sztuki... muzyki. I to jest właśnie całe piękno, całe bogactwo muzyki, która może każdemu przynieść inne wrażenia. Jeden woli je mieć gotowe, inny chce je sobie sam tworzyć. Ja należę do tego drugiego rodzaju odbiorców: odbieram całe bogactwo muzyki bez narzucania mi sztelażu do mego przeżycia. Mogę ten sam utwór przeżywać w zależności od sposobu wykonania, interpretacji, od mojego usposobienia w danej chwili, od okoliczności. W operze zaś uwaga odbiorcy musi być rozdwojona, musi on śledzić i przeżywać muzykę i równocześnie śledzić, a zatem i przeżywać, narzucony tekst, akcję i dzieje występujących w operze postaci.

W. D. Czy uważasz, że nie może istnieć idealny związek między muzyką i tekstem?

Z. R. Jak wiesz, obok muzyki instrumentalnej pisałem też utwory z chórem, na głosy, jak n.p. „Requiem ofiarom wojen", pieśni na głos solowy. Ale tekst w tych utworach nie był dla mnie rzeczą najistotniejszą. Używałem głosu jako instrumentu o interesującej i jedynej barwie, względnie, jak w „Requiem" sam tekst, krótkie hasła, stwarzały symbole, które starałem się wyrazić w muzyce, symbole, jakie nie dadzą się wyrazić w sposób semantyczny a jedynie przez nastrój, klimat, napięcie możliwe jedynie do wyrażenia w muzyce.

Zawsze frapował mnie teatr — jako jedna z form interpretacji świata w sposób pełny. Natomiast do opery stosunek mój był bardziej krytyczny. Raziła mnie niespójność między realistyczną akcją i realistycznym tekstem wyrażanym śpiewem a muzyką. Lubię natomiast dawną operę: Peri, Caccini, Monteverdi — renesansowy dramat muzyczny — naturalnie Gluck... W operach tych kompozytorów postacie są symbolami i wyrażają symboliczne prawdy, które dają się właśnie wyrazić najlepiej przy pomocy muzyki. Z oper bliskich nam w czasie powstania — „Wozzeck" Berga — opera w zasadzie realistyczna, ale dążąca do symbolu, do absolutu... genialne połączenie muzyki z dramatem.

Jestem bliższy dramatowi symbolicznemu, który zawsze mnie frapował. To był temat, z którym chciałem się zmierzyć. Taka próba mnie pociągała. Trzeba było tylko znaleźć materiał do takiej konfrontacji: dramat symboliczny, w którym nie występują konkretne postacie, nie rozgrywa się konkretna akcja, czego nie można wyrazić adekwatnie muzyką, gdyż czas w życiu, czas w poezji i czas w muzyce to różne rzeczy, biegnące różnymi torami. To co w teatrze dramatycznym jest realistyczne, w operze nabiera nieprawdziwego wymiaru. Natomiast dramat o którym myślę operuje skrótami i symbolami, które mogą znaleźć pełny wyraz w muzyce. Czas w wyrażaniu symbolu i czas w muzyce nie kolidują ze sobą, czas muzyczny i czas dramatyczny w dramacie symbolicznym nie kolidują z moim asemantycznym pojmowaniem muzyki. Jak malarz wyraża swoje pojęcie o świecie i symbole świata kolorem, tak ja chciałbym wyrażać symbole muzyką.

Od dawna myślałem o napisaniu muzycznego dramatu symbolicznego na scenę teatru operowego. Katalizatorem był bez wątpienia Robert Satanowski, który przyspieszył moje intencje, gdyż zachęcił mnie do pisania muzyki do teatru operowego, zapewnił wystawienie mojego utworu w najlepszej możliwie realizacji, poprzez dobrych realizatorów, dobrych wykonawców, pod własną opieką muzyczną. To jest dla twórcy ogromna podnieta — pewność, że stworzone dzieło zostanie zrealizowane i to pod właściwą opieką artystyczną.

W. D. I stąd Twoje spotkanie z Schulzowskim tematem?

Z. R. Tak, gdyż zacząłem myśleć o temacie współczesnym, polskim, a równocześnie posiadającym wartości ogólnoludzkie... Bruno Schulz! Znałem twórczość Schulza, ale kiedy obecnie zacząłem go wielokrotnie czytać, odnalazłem w jego opowiadaniach materiał do tworzywa operowego, tworzywo o jakim myślałem! Twórczość Schulza jest przepełniona symbolami i wydaje mi się, że nie będzie fałszem, jeśli tekst jaki wygłaszają postacie Schulzowskiego dramatu, zamiast mówić — będą śpiewały. Uważam się zawsze za pierwszego słuchacza moich utworów i od razu wydawało mi się, że to mnie nie będzie raziło.

Główna postać Schulzowskich opowieści to ojciec autora, Jakub — kupiec bławatny. Ale w dramacie i w opowiadaniach „Manekiny i „Traktat o manekinach", na których oparłem trzon mego dramatu muzycznego, Jakub jest stwórcą, który tworzy świat — niestety niedoskonały, kaleki — owe manekiny. Jest także symbolem twórcy-artysty i przeżywa podwójny dramat — jako stwórca, tworzący świat niedoskonały, i twórca-artysta, spod którego ręki wychodzą niepełne artystyczne twory, twory kalekie. Nie może naśladować Boga, gdyż jest on niedościgniony i tworzy rzeczy skończenie piękne i trwałe, natomiast Jakub, tworzy dzieła mające krótki żywot. I to jest dramat stwórcy. Przeżywa też dramat artysty-twórcy, który mierzy się z materią i, niestety, tworzy twory kalekie — manekiny. Ustami Jakuba Schulz wyznaje swoje credo artystyczne, swoje poglądy estetyczne i filozoficzne, daje wyznanie wiary artysty.

W operze „Manekiny" występują postacie realne: Jakub — kupiec bławatny, Polda i Paulina, Adela — są to postacie z Drohobycza. Jakub w sposób tak zawiły ogłasza swoją filozofię, że głupie dziewczyny nie są w stanie tego zrozumieć. Myślą, że to są jakieś chwyty seksualne starego człowieka, który stara się je omamić przenośniami. Są mankinami, istotami niepełnymi. Te manekiny żywe — owe postacie ze sklepu — nie śpiewają. Śpiewają u mnie jedynie manekiny stworzone przez Jakuba. Owe dwie szyjące dziewczyny, Polda i Paulina, mówią mechanicznie, jak nakręcone kukły — jest to pewnego rodzaju „Sprechgesang". Adela, której pierwowzorem jest służąca z opowiadań Schulza, w moim dramacie zupełnie nie śpiewa, ani nie mówi — jest to postać niema. Sygnały od Jakuba w ogóle do niej nie dochodzą. Jest to symbol biologicznego istnienia, zdolnego jedynie reprodukować życie a nie zdolnego do odbierania idei. Jakub ponosi klęskę: czuje powaby jej potężnego ciała i nie może porozumieć się z tym cielskiem. Przeżywa męki niezrozumienia przez otoczenie.

Obok tamtych postaci „żywych manekinów", występuje cały szereg manekinów kalekich, niektóre z nich są nawet martwymi lalkami, kształtami postaci, czasem tylko poruszają się mechanicznie, a niektóre, jak np. Edzio, są kalekimi tworami Jakuba-stwórcy: Edzio ma doskonale rozwinięty, piękny tors, ale sparaliżowane nogi, mówi jedynie wokalizami, gotowymi fragmentami melodii. Magda Wang, kobieta z pejczem z masochistycznych rysunków Schulza, która łamie najsilniejsze męskie charaktery, nieszczęśliwa królowa Draga — są to właściwie postacie surrealistyczne, senne majaki — w moim dramacie śpiewają, gdyż we śnie zamiast mówić, możemy śpiewać. Jakub śpiewa. Wyraża się tak kwieciście i niezrozumiale, że gdyby nawet mówił, byłby równie niezrozumiały dla otoczenia.

W. D. A jak powstało libretto?

Z. R. Napisałem je sam. Jest to wybór szeregu fragmentów prozy Schulza. Opiera się na nowelach, jak już powiedziałem, „Manekiny" i „Traktat o manekinach", ale szereg postaci w moim dramacie muzycznym pochodzi i z innych nowel. Spktakl grany jest bez przerwy i składa się z trzech scen: Pierwsza scena, to wykład Jakuba. Jakub niezrozumiany ponosi porażkę. Druga scena to ponowne próby porozuminia się z otoczeniem i wygłaszanie dalszych prawd o sztuce. I tu ponosi sromotną porażkę. Nikt, nawet stworzone przez niego manekiny go nie rozumieją. Po raz trzeci zrywa się do lotu, zdaje mu się, że jego wykład dotarł do świadomości otoczenia... ale znów ponosi klęskę! Nikt nie rozumie, nikt nie chce słuchać jego wykładu... I wówczas następuje coda, kropka nad „i", nieistniejąca u Schulza. W noweli, poezji, akcja może się rozpłynąć, autor może pozostawić akcję w zawieszeniu czytający może sam sobie dopowiedzieć zakończenie, nawet, jeśli jest ono niedokończone ze względów formalnych. Ale w teatrze czekamy na pointę! I ja ją właśnie podaję: nagle, po ostatniej porażce, po klęsce Jakuba, kiedy go już wszyscy opuszczają i pozostaje sam — następuje olśnienie! Błyska łaska Boga! Jakub doznaje natchnienia! Po trzech porażkach Bóg daje mu zwycięstwo nad światem... może nad samym sobą? Zostaje sam jako artysta, ale nagle pojmuje tajemnice świata, tajemnicę tworzenia! Pada na kolana dziękując Bogu modlitwą!

W. D. Nawiązałeś zatem w swojej tak bardzo współczesnej operze do idei XVI-wicznego dramatu liturgiczngo, do rappresentazione, które było również muzycznym dramatem symbolicznym, jak późniejsza opera-oratorium...

Z. R. W epoce filmu i telewizji autor opery realistycznej nie posiada szans prawdziwego komunikowania się z odbiorcą. Opowiadanie „przygody" przy pomocy muzyki i śpiewu nie może znaleźć pełnego zrozumienia u odbiorcy, który jest wychowany na szybko podążającym w czasie, realistycznym filmie w kinie czy w telewizji. W moim dramacie chcę poprzez ruch sceniczny, scenografię, reżyserię a przede wszystkim poprzez muzykę przedstawić dramat porażki Jakuba tzn. Schulza i nie tylko Jakuba-Schulza ale artysty, który chce konkurować z Bogiem — stwórcą świata, natury; artysty, który w dzisiejszym nihilistycznym, technokratycznym, skomercjalizowanym świecie nie jest w stanie ze swoimi wizjami filozoficznymi, artystycznymi, ze swoimi wielkimi problemami humanistycznymi dotrzeć do społeczeństwa i być przez nie zrozumianym.

Aby przedstawić realistyczny świat, musiałbym przedstawić go przy pomocy kamery filmowej, czy elektronowej... Twórcy teatru dramatycznego: Grotowski, Kantor, Szajna podejmując tematy klasyczne tworzą swój własny świat teatralny. Ja chciałbym w moim dramacie symbolicznym stworzyć taki świat operowy.

Rozmowę przeprowadził Wojciech Dzieduszycki



Bruno Schulz
Ilustracja do „Sanatorium pod Klepsydrą" ok. 1936 r. tusz

ARTUR SANDAUER

RZECZYWISTOŚĆ ZDEGRADOWANA

(RZECZ O BRUNONIE SCHULZU)

(...) Istotę dziewiętnastowiecznej prozy stanowiło (...) połączenie realistycznej techniki z autorską wszechwiedzą: pierwsza zakłada autentyczność opisywanych wydarzeń, druga — ich fikcyjność. Sąsiadują tu z sobą dwie koncepcje rzeczywistości powieściowej: transcendentna z immanentną. Zeszłowieczny pisarz przechodzi nieświadomie od jednej do drugiej — już to utożsamiając się z bohaterem, którego przeżycia znał na wylot, ponieważ sam je wymyślił, już to wnioskując o nich na podstawie zewnętrznych objawów. Zewnętrzna rzeczywistość istnieje i u Manna — tyle tylko, że straciła dawną przejrzystość: nie wiemy, jaki jest dr Behrens, ale wiemy, że jest realny. Przypomina to po trosze Kantowską „rzecz samą w sobie", o której wiemy jedynie, że istnieje, choć żadnych jej właściwości nie znamy. I podobnie jak w filozofii konsekwencją uznania „rzeczy w sobie" za niepoznawalną było całkowite jej odrzucenie, tak w sztuce — po uznaniu transcendentnej rzeczywistości powieściowej za niezgłębioną — nie pozostaje nic innego, jak wyrzec się jej w ogóle i stworzyć świat na wskroś immanentny, fikcyjny i psychiczny. Konsekwencją zatem, a w każdym razie jedną z konsekwencji psychologizmu jest — surrealizm (...).

Proza tego typu nie wyrzeka się elementów iluzyjno-epickich, tyle tylko, że światem tym — podobnie jak światem snu — rządzą nie fizykalne, lecz psychologiczne prawa. Jak we śnie znika tu różnica między znakiem a znaczeniem, między obrazem a wywołanym przezeń nastrojem: przyśniony potwór nie przyprawia o przerażenie, lecz *jest* przerażeniem. Dlatego tak trudno sen opowiedzieć: słowo oddaje tylko obrazy, lecz nie sens jaki dla nas posiadały. We śnie przedstawiające utożsamia się z przedstawianym, widome z domyślnym; z tej identyfikacji rodzą się owe dwuznaczne przedmioty — hybrydy, których pełno u surrealistów. Znosi on zasadę logiczną, wedle której każdy przedmiot jest tylko sobą: tutaj zza każdego przeświecają inne. Na jawie stosunek znaku i znaczenia jest umowny i zewnętrzny; tutaj polega on na wewnętrznej tożsamości. Wkraczamy na teren, gdzie panuje wiara w fizykalne oddziaływanie myśli; gdzie związek umowny zmienia się w realny, oznaczający — w przyczynowy; gdzie czynność, wykonana na symbolu, przenosi się na przedmiot symbolizowany; gdzie — wykłuwając oko lalce — wykłuwamy je modelowi, gdyż w istocie oba są tym samym. Wkraczamy na teren magii.

Tu jest miejsce, aby zająć twórczością Brunona Schulza. (...)

I. KLĘSKA OJCA

Większość zawartych w „Sklepach cynamonowych" (1934) i w „Sanatorium Pod Klepsydrą" (1937) opowiadań ma charakter wspomnień z dzieciństwa; ich bohaterem bywa najczęściej — oglądany oczyma dziecka — Ojciec. Występuje on już to jako kupiec bławatny (czym był rzeczywisty p. Schulz), już to jako fantastyczny mag, toczący walkę z szarzyzną dni prowincjonalnych, „stwardniałych od zimna i nudy", jako występny eksperymentator i herezjarcha, a więc jako sobowtór samego pisarza, który — jak zobaczymy poniżej — dopatrywał się we własnej sztuce elementów grzesznego eksperymentatorstwa.

Nigdy Schulz nie wyszedł poza krąg tej dziecięco-małomiejskiej tematyki. (...) Współczesna rewolucja przemysłowa, która nie oszczędziła przecie i jego rodzimego Drohobycza, przemienionego — odkąd w 1901 r. odkryto borysławską



Bruno Schulz
Projekt okładki

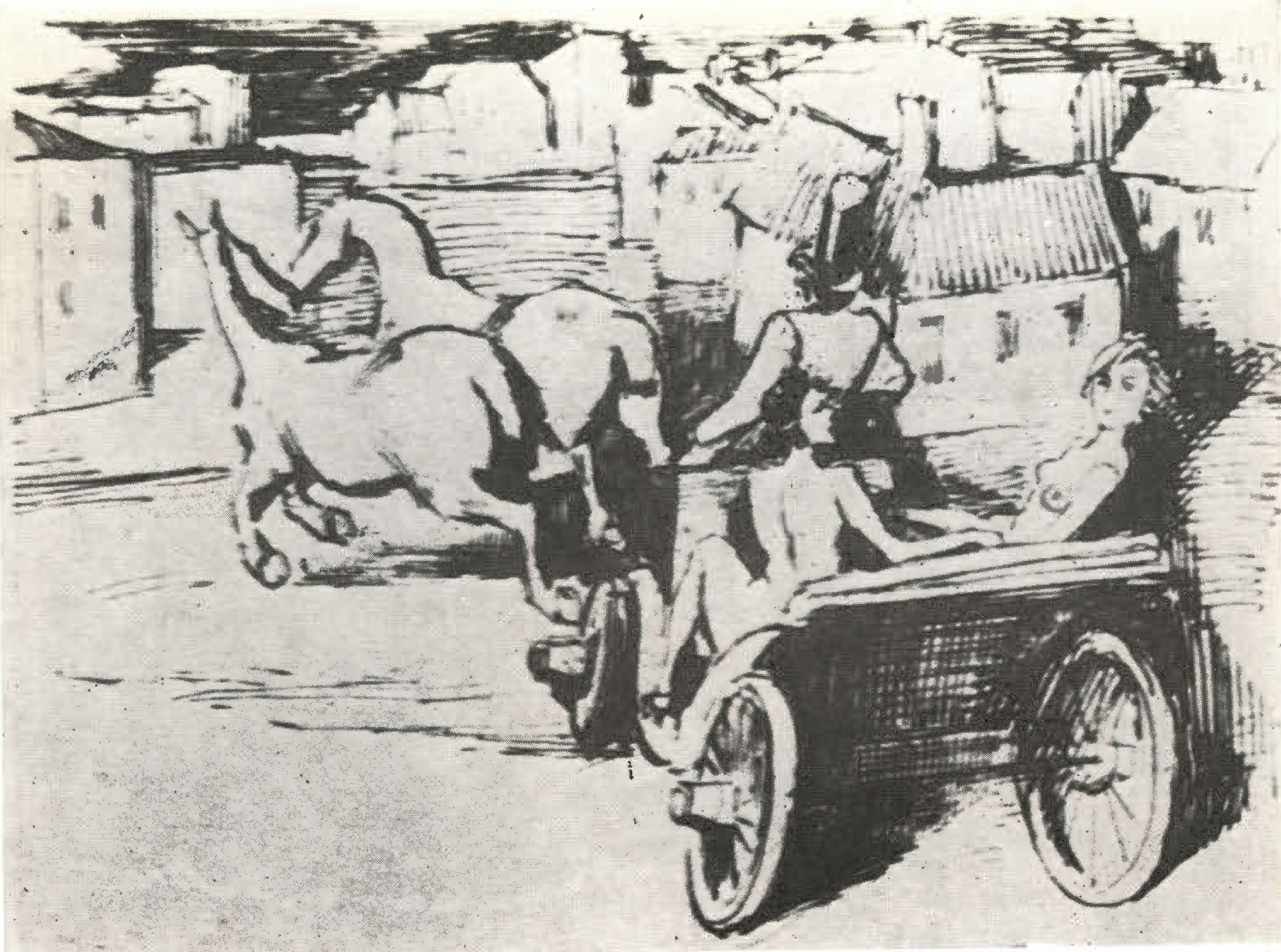


Bruno Schulz
Ojciec — Jakub Schulz, Matka — Henrietta z domu Händel-Kuhmärker, przyjaciel rodziny Mundek Pilpl, księgarz z Drohobycza (ze zbiorów Emila Górskiego)

ropę — w dziki Klondike, rojący się od nafciarzy i aferzystów, nigdy nie zapłodniła jego wyobraźni. Czyżby jednak nigdy? Napisawszy te słowa, już zaczynam powątpiewać o ich słuszności. Jeżeli przyjrzeć się bliżej twórczości Schulza, okaże się, że jedną ze stałych rezerw jego wyobraźni stanowi właśnie rewolucja przemysłowa. W fantastyczno-sennej „Ulicy Krokodyli" znajdziemy całkowicie realistyczny obraz przemian, jakim w latach 1901—1914 uległo jego miasteczko: „Duch czasu, mechanizm ekonomiki nie oszczędził i naszego miasta i zapuścił chciwe korzenie na skrawku jego peryferii, gdzie rozwinął się w pasożytniczą dzielnicę." (...)

Opowiadania Schulza zawierają ciągłe aluzje do walki, jaką zasiedziałe kupiectwo musiało stoczyć z tym napływowym elementem: stare, „pełne solennej ceremonialności" metody handlu nie mogły się ostać wobec niewybrednej reklamy, solidne towary — wobec tandety. (...)

Nowoczesny komercjalizm, który podkopał dobrobyt jego rodziny, objawił mu się więc jako zło — i to zło zwycięskie. Nie mógł nie dostrzec, że ojciec porwał się do walki z kimś o wiele potężniejszym. Czyż bowiem w nim samym — dorastającym wówczas chłopcu — nie czaił się zalążek zdrady? Czyż nie zdarzyło mu się „w dniach upadku, w godzinach niskiej pokusy... zabłąkać się na wpół przy-



Bruno Schulz
ilustracja do „Sanatorium pod Klepsydrą"
tusz, 1936 r.

padkiem w tę wątpliwą dzielnicę", aby przyglądać się spod oka „idącym przez nią drapieżnym, posuwistym krokiem prostytutkom"? W jego wyobraźni pojęcia klęski, zdrady i tandetnej, sprzedajnej rozkoszy skojarzyła się odtąd nierozłącznie.

Świat rozpadł się niejako na dwie połowy: jedna — dziewiętnastowieczna, tradycjonalna i skrupulatna — była domeną ojca, druga — cynicznych aferzystów, czyli „krokodyli". Przynależny z natury do pierwszej, nie mógł jednak pozostać obojętnym i na jadowitą fascynację drugiej. Tak też ułożyło się jego życie. Podczas gdy zaradniejsi — chociażby jego brat, dyrektor przemysłu naftowego — potrafili się urządzić „po tamtej stronie", on, zakonserwowany w dożywotnim dzieciństwie, wierny na zawsze sferze ojcowskiej: pustym ulicom, patriarchalnym obyczajom, pozostał w rodzinnym domu pod okiem siostry i kuzynki, które utrzymywał, jedynie ukradkiem marząc o tym, aby spod jarzma ascezy, jakie mu obecność tych dwu kobiet narzucała, wymknąć się czasem w świat rozkosznego upodlenia — na Ulicę Krokodyli.

II. MIT KLĘSKI EROTYCZNEJ

Ulica Krokodyli, ulica nowoczesnego komercjalizmu, ma więc dla Schulza zabarwienie erotyczne. Antyteza między ojcem i aferzystami, między XIX a XX wiekiem, wzbogaca się dzięki temu o nowe przeciwstawienie: między światem męskim a kobiecym. W pierwszym panuje ascetyczna troska o dzień jutrzejszy, wieczne dążenie i niepokój, w drugim — gnuśne samozadowolenie; tamten kojarzy się z duchem, ten — z materią. Ulegając pokusom płci, mężczyzna zdradza swe wysokie powołanie. Światopogląd ten, który tkwi korzeniami w micie o grzechu pierworodnym, w średniowiecznym ascetyzmie, przede wszystkim zaś w idealizmie Wagnerowskiego chowu, byłby szczytem staroświecczyzny, gdyby nie to, że Schulz unowocześnia go — poprzez przestawienie w nim uczuciowych znaków. Ze zdrady swej czystości pierwiastek męski czerpie u niego występną rozkosz. Wskazówki idealistycznych wartości zaczynają tu drgać niepokojąco i zmierzać w odwrotnym niż zazwyczaj kierunku: zło nęci nie mimo — ale właśnie dlatego, że jest złem. Zjawisko to, które w średniowieczu nosiło nazwę satanizmu, figuruje dziś w podręcznikach seksuologii jako masochizm.

Zwróćmy jednak uwagę, że u Schulza jest on czymś więcej niż erotyczną perwersją. Kiedy ojciec pada na kolana przed pogromczynią hodowanych przez siebie fantastycznych ptaków, przyziemną Adelą, jest to nie tylko demonstracja masochisty. Jest to pokłon, jaki dziewiętnastowieczna poetyczność składa brutalnej rzeczowości nowych czasów: pokłon, jaki arkadyjskie dzieciństwo Schulza składa doświadczeniom lat męskich. Antyteza dwu światów zyskuje tu odcień chronologiczny; życie jego dzieli na dwie połowy kompleks, powstały w okresie dojrzewania. W istocie, co cechuje u niego „genialną epokę" dzieciństwa, to nie tylko polotność, świetlistość, słowem — niematerialność świata, to przede wszystkim brak tej, która jest wcieleniem wszelkiej materialności: kobiety. (...) Jeżeli nawet w okresie tym pojawia się kobieta, to tylko jako ledwo muśnięta przeczuciem płci — androgyne, jako dziewczyna — podrostek. (...) Jest to ideał wręcz przeciwny temu, jaki fascynować będzie jego lata męskie: owym mieszkankom Ulicy Krokodyli „o twarzach niedobrych i zepsutych" lub owej „kobiecie z biczem", p. Magdzie Wang, która anonsuje się w dziale ogłoszeń komercjalnych jako „specjalistka od łamania najsilniejszych męskich charakterów". (...)

III. LUDZIE I MANEKINY

(...) W istocie tym, co w widoku manekina przejmuje grozą, jest to, że — przedstawiając życie — zachowuje on — przeciwną wszelkiemu życiu — nieruchomość wyrazu. Dla Schulza oznacza on istotę ugrzęzłą w monomanii ducha zdegradowanego przez erotykę, mieszkańca masochistycznego piekła. Potępieni w ten sposób bywają jednak tylko mężczyźni; kobiety — bardziej cielesne i tożsame z sobą — są już z natury czymś w rodzaju manekinów. (...)

Zamiast „manekinów" mamy — podobny do nich zresztą dźwiękowo i kojarzący się również ze światem fetyszy — symbol „murzynów." (...) Ten symbol stanowi odgałęzienie zasadniczej dla Schulza obsesji: motywu manekinów.

(...) Pod manekinem rozumie Schulz ducha uwięzłego w cielesności, człowieka, który z podmiotu stał się przedmiotem. Tak też maluje najczęściej swe postacie. Ujęcie to narusza w nas jakieś tabu, przeczy naszym najprymitywniejszym instynktom. Kiedy opisuje ciotkę Agatę „wielką i bujną, o mięsie okrągłym i białym, cętkowanym rudą rdzą piegów", jej córkę Łucję „o mięsie białym i delikatnym", wuja Karola „o stopach tłustych i delikatnych jak u kobiety", o oczach, które „jak maleńkie lusterka odbijają wszystkie błyszczące przedmioty (...) i powtarzają jak kropla wody cały pokój", czujemy — po dreszczu odrazy i fascynacji, który nami wstrząsa — że pisarz minął tu jakąś granicę nieprzekraczalną, przedstawiając aktywne organy ludzkie jako przedmioty bierne i nieomal — jadalne, że dopuścił się na nich jakby literackiego ludożerstwa, że, słowem, zdegradował człowieka do roli manekina.

Manekiny symbolizują jednak nie tylko bezduszną zmysłowość, ale i nowoczesny komercjalizm; ulica Krokodyli pełna jest „tandetnych towarów, wielkich woskowych manekinów i lalek fryzjerskich". Erotyka Schulza jest bowiem zabarwiona historycznie: grzech ma posmak przemysłowo-handlowy, pachnie borysławską naftą. Nic w tym zresztą oryginalnego; niejeden zrzędzi na „dzisiejsze zepsucie" i zachwala „dawne, dobre czasy". Podobnie jednak jak antyteza między czystym mężczyzną a grzeszną kobietą pogłębia się u Schulza dzięki satanicznemu kultowi, jakim darzy on Ewę-Kusicielkę, tak cały jego konserwatywny światopogląd wywraca się — pod wpływem masochizmu — na nice i wzbogaca się o ambiwalencję: znienawidzona nowoczesność staje się przedmiotem uwielbienia, a jej symbole — tandeta, lalki, manekiny — urastają do rzędu fetyszy.

Tym jednak, co spoza tych niezdarnych tworów wyziera jako ich sens i tło ostateczne, jest sama materia, zwycięska i sobiepańska, demoniczna Astarte, wyzwolona nareszcie spod tyranii ducha. Im bowiem twór mniej doskonały, im gorsze jego wykonanie, tym wyraźniej wychodzi w nim na jaw jego materialność. (...)

Zainstalowani na brzeżku nieskończoności ludzie Schulza odgrywają swe nędzne dramaciki, podczas gdy za ich plecami toczy się — nie zauważony przez nich — inny dramat: kosmiczny. (...) W świecie tym panuje stały kontrast między nikłością pierwszego planu, a gigantycznością drugiego; stałe heroikomiczne napięcie między pospolitością obrazu a dostojeństwem sensu: przyłapany na załatwianiu funkcji fizjologicznych włóczęga urasta w oczach dziecięcego bohatera do rozmiarów bożka Pana. Wyobraźnia nasza wciąż oscyluje między zdegradowaną rzeczywistością

a wzniosłym mitem — tak, że w końcu nie wiemy, czy o uwznioślenie pierwszej, czy o degradację drugiego tu chodzi; dość że dwa te sprzeczne prądy — sublimacji i kompromitacji — krzyżują się ustawicznie. (...) Dopiero na tym tle staje się zrozumiała owa realistyczno-mitologiczna groteska, gdzie kłócący się z subiektami kupiec bławatny urasta do rozmiarów proroka, który gromi synów Izraela za bałwochwalstwo. Nietrudno jednak dostrzec, że w pojęciu Schulza ów — zmarniały i pozbawiony zrozumienia dla wzniosłych trosk Ojcowskich — ludek ma też swoją rację, podobnie jak ma ją Adela, gdy raz po raz kompromituje Ojca, jak ma ją wszelka przyziemność, gdy upiera się przy swym prawie do zwykłego, chamskiego istnienia. Przyznaje to bohater, składając tajny pokłon w stronę Adeli, której przypisuje niejako jakąś misję i posłannictwo sił wyższego rzędu. Schulzowski masochizm ukazuje się tu przed nami z nowej, niespodziewanej strony: jako zdrowy rozsądek.

IV. AUTOIRONIA I ZŁUDNA DYNAMIKA

(...) Data urodzenia Schulza, rok 1892, czyni go właściwie rówieśnikiem Skamandrytów. Niemniej pobyt na prowincji, która — jak wiadomo — konserwuje mody nie tylko krawieckie, ale i artystyczne, stanowi o swoistym opóźnieniu jego twórczości. Jej egzaltacja i wielosłowność — tak dalekie od międzywojennych ideałów dynamizmu, rzeczowości, zwięzłości — kazałyby ją, gdyby nie data, zaliczyć do epoki minionej, kiedy to artyści chcieli nie tyle zmieniać rzeczywistość, co marzyć o niej. Pogrobowiec Młodej Polski, Schulz, ma coś wspólnego z Witkiewiczem i Leśmianem. Wszyscy trzej znajdują się na pograniczu kierunków: zakorzenieni w secesji, działają w okresie międzywojennym, właściwy zaś sukces zdobywają w drugim jego dziesięcioleciu, w związku z odwrotem od witalizmu i odrodzeniem się problematyki metafizycznej; Schulz zresztą wtedy dopiero debiutował. Pozostając więc w tyle za Skamandrem, równocześnie go jakby wyprzedzają. Są to właściwie — o, paradoksie! — najwybitniejsi pisarze Młodej Polski, działający w ćwierć wieku po oficjalnym jej zamknięciu. Co ich jednak czyni dziećmi swego czasu, to to, że podejmując tamte przebrzmiałe zagadnienia, nie biorą już ich na serio. W myśl znanej formuły Marksa problematyka secesyjna, która w pierwszym swym wydaniu przybrała postać metafizycznej tragedii, teraz — w drugim i poprawionym — pojawia się jako metafizyczna komedia. Ośmieszając ją, pisarze ci torują drogę współczesności; na tym polega nowatorska ich rola. (...)

Podobną rolę, co u Leśmiana negacja marzeń, odgrywają u Schulza owe porażki, jakie zadaje fantaście Ojcu prozaiczna Adela. Przeniesiony z erotyki na teren ogólniejszy, masochizm Schulza występuje więc pod postacią autoironii. I podobnie jak poprzednio zdebanalizował on i unowocześnił jego światopogląd, tak teraz pozwala mu wykroczyć w twórczości poza młodopolszczyznę i ugruntować się w literaturze dwudziestolecia jako jeden z jej odnowicieli. (...)

(...) Donkiszotowskie i niepoważne są próby Ojca, aby zrewolucjonować senne miasteczko, wydobyć je z dwudziestowiecznej martwoty; przebiegają one w tak fantastycznych rejonach, że w niczym nie zagrażają normalnej rzeczywistości. — Niegroźny to buntownik — zdaje się mówić autor — którego byle przytyczek Adeli może powalić na kolana.

V. GRZESZNE MANIPULACJE

Czy jednak Ojciec (...) jest symbolem artysty? (...) W „Traktacie o manekinach", pełnym wykładzie swych poglądów estetycznych, przeciwstawia Schulz dziewiętnastowiecznemu imitacyjnemu realizmowi — twórczą fantastykę; sztuce kopiującej „dzieło Demiurga", czyli przyrodę — sztukę autonomiczną. „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga... (która) paraliżowała naszą własną twórczość (...). Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie (...) rozkoszy twórczej, pragniemy — jednym słowem — demiurgii".

W sztuce takiej, która zrzeka się dublowania rzeczywistości, czyli tematu, na plan pierwszy wychodzi sama forma, sam materiał; dokonywać na nim eksperymentów, badać jego prawa — stanowi odtąd istotę pracy artystycznej. „Demiurgos" — mówi w cytowanym już zdaniu Schulz, rozumiejąc przez to nie tyle Boga, co dotychczasowego artystę — „Demiurgos (...) czyni (materię) niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej połubiastą niezgrabność.

Nowoczesny artysta jest zatem rozkochany w materii — i to nie w tej odmaterializowanej przez swe znaczenie, lecz w twardej, nieprzejrzystej i samoznaczącej. Z reprezentanta ducha, jakim był dla Kanta czy Schopenhauera, staje się pośrednikiem, który łączy oba światy.

Do tej dwudziestowiecznej estetyki Schulzowska koncepcja sztuki nie dorzucałaby nic nowego, gdyby nie jego masochizm, który materię kojarzy z płcią i grzechem. W tym ujęciu sztuka nowoczesna staje się występnym eksperymentem, „wielką herezją", „manipulacją demiurgiczną" czy wreszcie — w przeciwstawieniu do „klasycznych metod kreacji" — „metodą heretycką i illegalną". Jak u Manna, tak i tu artysta jest Hermesem krążącym między światłem a ciemnością; z tym wszelako, że jego konszachty z siłami niższymi, z materią i płcią, zyskują u Schulza charakter głęboko grzeszny; jest on „wielkim herezjarchą", „niebezpiecznym uwodzicielem i magnetyzerem", mnichem, który sprzeniewierzył się swemu ascetycznemu powołaniu, słowem, intelektualistą, który zdradza ducha z materią.

Postać Ojca, o której sens pytaliśmy powyżej, oscyluje zatem między dwoma: gdzieniegdzie — jak np. w „Martwym sezonie" lub w „Nocy Wielkiego Sezonu" — reprezentuje wieczny niepokój, troskę o jutro, słowem — ducha, gdzie indziej znów — jak w „Traktacie o manekinach" — artystę, głęboko zaplątanego w sprawy materii; rzecz zresztą charakterystyczna, że każdy z rozdziałów „Traktatu" kończy się klęską, zadaną Ojcu przez Adelę; jeszcze jeden dowód, jak bardzo artyzm kojarzy się w Schulzowskiej wyobraźni z masochizmem.

ARTUR SANDAUER
BRUNO SCHULZ
PROZA
WL KRAKÓW
1964



Bruno Schulz
„Plemię pariasów" Grafika z „Xięgi Bałwochwalczej", 1920 r.



Bruno Schulz

BRUNO SCHULZ

KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1892

12 lipca w Drohobyczu urodził się Bruno Schulz, jako trzecie dziecko kupca Jakuba Schulza i Henrietty z domu Händel Kuhmärker. Schulzowie mieszkali w Drohobyczu w siedemnastowiecznej kamieniczce w Rynku pod nr 12. Ojciec Brunona, Jakub, prowadził sklep bławatny pod szyldem „Henrietta Schulz". Najstarsza z rodzeństwa, Hania, wyszła później za przemysłowca naftowego Juliusza Hoffmana. Brat Izydor, zwany Lulu, był 10 lat starszy od Brunona. W domu Schulzów używano jedynie języka polskiego, ale Bruno władał później także biegle językiem niemieckim, obowiązującym w ówczesnej Galicji, pod zaborem austriackim.

1902

Bruno zaczął uczęszczać do Gimnazjum im. Franciszka Józefa I. Był koleżeński, ale nieśmiały i nieufny. Nie potrafił kolegom dorównać w sprawności fizycznej. Za to uczył się bardzo dobrze, a jego osiągnięcia w rysunkach i w języku polskim już od pierwszej klasy zadziwiały nauczycieli. O swej zdolności do rysowania tak pisał po latach do Stanisława Ignacego Witkiewicza: „Początki mego rysowania gubią się w mgle mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które zwracały uwagę otoczenia...". W jednej z pierwszych klas — jako zadanie w języku polskim na wolny temat — Schulz wypełnił cały zeszyt ilustrowaną baśnią o koniu, która wzbudziła zdumienie i zachwyt pedagogów, wypożyczających opowieść Schulza swoim znajomym.
Od najmłodszych lat twórczość była odtrutką na kompleks mniejszości, na który cierpiał Schulz.

1910

Pogarszające się interesy ojca, zmusiły rodzinę Schulzów do przeprowadzki z Rynku do domu zięcia Hoffmana przy ul. Bednarskiej, gdzie mieszkali też synowie Hani, Ludwik i Zygmunt. W tym samym roku Schulz zdał z odznaczeniem maturę i wyjechał do Lwowa na studia architektoniczne.

1913

Na skutek złego stanu zdrowia, braku pieniędzy i nieumiejętności zaasymilowania się w środowisku wielkiego miasta, Bruno wrócił do domu, gdzie zapadł na niedomogę serca i zapalenie płuc. Leżał w łóżku przeszło pół roku, pielęgnowała go matka, która równocześnie opiekowała się coraz słabszym i tracącym pamięć ojcem, a także próbowała uratować podupadający sklep.
Szwagier, Juliusz Hoffman, nękany nieuleczalną chorobą, popełnił samobójstwo.

1915

23 czerwca umiera ojciec Brunona. Obrotny kupiec, wyróżniający się dowcipem i inteligencją, którego Schulz czynił później główną postacią swych opowieści, obdarzając go w rysunkach i opowiadaniach atrybutami maga i czarnoksiężnika, w ostatnich miesiącach życia był zupełnie zniedołężniałym i zdziecinniałym, chorym człowiekiem. Po śmierci Jakuba Schulza zlikwidowano bankrutujący sklep, który później Bruno w swych opowieściach zamienił w czarnoksięską komnatę, scenerię wielu mitycznych perypetii w obu cyklach opowiadań, w „Sklepach cynamonowych" i w „Sanatorium pod Klepsydrą". „Nastała — jak pisze — nowa era, pusta, trzeźwa i bez radości — biała jak papier".

1916—1917

Bruno robi wycieczki do Wiednia i Kudowy.

1918

Schulz wita z radością i nadzieją zmartwychwstałą Polskę. Podejmuje pierwsze próby pisarskie, wskrzeszając w swych opowiadaniach ojca, patrona swego dzieciństwa, rewindykując jego postać życiu w najfantastyczniejszych wcieleniach, jako wypchanego ptaka, kraba, „oddychające" futro. Pośmiertnie czyni go swoim duchowym „a ter ego", zapewniając ojcu powtórną egzystencję — w sztuce. W „Traktacie o manekinach" wkłada później w usta ojca słowa: „Nie ma materii martwej. Martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane nam formy życia"...

1920—1921

Pisze nadal dla siebie — do szuflady. Aby uzupełnić coraz bardziej kurczące się środki do życia, stara się zarobić swymi rysunkami. Wykonuje serie grafik metodą, którą Stanisław Ignacy Witkiewicz nazwał później „drapografią". „Metoda, którą się posługuję — pisał Schulz do Waśniewskiego — jest żmudna. Nie jest to akwaforta, ale t.zw. „cliché-verre" — płyta szklana. Rysuje się igłą na warstwie żelatyny pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymuje się negatywowy przeświecający rysunek, traktuje się go jako negatyw fotograficzny, t.j. kopiuje się w ramce fotogr. na papierze światłoczułym... koszt znaczny — praca także. Mam ofertę „Roju" na kilkanaście tek — nie wykonuję jej, choć można by zarobić kilkaset złotych"... Pojedyncze egzemplarze „Xięgi Bałwochwalczej" — jak Schulz nazwał swoje teki, autor sprzedawał przez księgarnię Mortkowicza i obdarowywał nimi przyjaciół.

1924

Rozpoczyna pracę jako nauczyciel w tej samej szkole, w której przed 14 laty zdawał maturę. Obecnie nazywa się: Państwowe Gimnazjum im. Władysława Jagiełły. Uczy rysunków i robót ręcznych, a na zastępstwo także matematyki.



Bruno Schulz
Autoportret, węgiel, tusz lawowany

1925

Poznaje Stanisława Ignacego Witkiewicza, który wywarł duży wpływ na twórczość Schulza.
Poznaje i nawiązuje korespondencję z przebywającym stale w Zakopanem Władysławem Riffem. Wpływa to ożywczo na jego twórczość, gdyż Schulz-samotnik potrzebował konfrontacji myśli i pomysłów. Pisze w 9 lat później do Tadeusza Brezy: „Potrzebny mi jest towarzysz. Potrzebna mi jest bliskość pokrewnego człowieka. Pragnę jakiejś poręki świata wewnętrznego, którego istnienie postuluję." Riff był takim towarzyszem. Student filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, zmuszony był przerwać studia na skutek gruźlicy i przenieść się do Zakopanego, gdzie pisał wiersze i nowatorską powieść. Korespondencja Schulza z Riffem była to dyskusja na tematy sztuki i obaj odnosili korzyści z tej wymiany doświadczeń. 25 grudnia 1927 roku dwudziestosześcio-letni Riff umarł w Zakopanem, a dezynfektorzy, przeprowadzający odkażanie pokoju po zmarłym, spalili wszystkie rękopisy i listy.



Bruno Schulz
„Jakub i Józef" czyli Jakub i Bruno
rysunek ołówkiem ok. 1936 r.

1928

W lipcu Schulz pisze „Noc lipcową", w październiku składa egzamin pedagogiczny i w listopadzie podejmuje na nowo pracę w szkole. W lecie tegoż roku, przebywając na kuracji w Truskawcu urządza, mimo licznych trudności, wystawę rysunków, z których większość zostaje zakupiona przez zwiedzających wystawę.

1929

1 stycznia uzyskuje etat „nauczyciela tymczasowego". Pracuje po trzydzieści kilka godzin tygodniowo w Gimnazjum Państwowym im. króla Władysława Jagiełły i w Gimnazjum im. Sternbacha (t.zw. szkole Blata). Oprócz prowadzenia lekcji, pełni obowiązki „zawiadującego gabinetem rysunków i zajęć praktycznych", okresowo uczy matematyki, wyjeżdża na kursy i konferencje nauczycielskie do Lwowa, Stryja, Żywca, Augustowa. Życie w domu układa się bardzo ciężko. Po tragicznej śmierci szwagra, siostra Hania, nerwowo chora, zapada często w nocy w stany neuropatyczne z drgawkami. Siostrzeniec, Zygmunt Hoffman, ma melancholię i pozostaje na utrzymaniu wuja. Starszy siostrzeniec, Ludwik, żeni się z aktorką Dorą Kipień i wyprowadza się do Lwowa.

1930

W lecie Schulz odwiedza w Zakopanem Witkacego, gdzie poznaje Deborę Vogel, doktora filozofii, autorkę tomu wierszy, entuzjastkę nowoczesnego malarstwa. Przelotna znajomość przerodziła się w trwałą przyjaźń. Odwiedza „Dozię" we Lwowie, pisuje długie listy, w post-scriptach których pisze dla jednej czytelniczki opowieści rozgrywające się w magicznie odmienionym Drohobyczu, wracając w nich do fantastycznie kształtowanej przeszłości z wieku dziecięcego, przedstawiając swego ojca i siebie w postaci ojca Jakuba i syna Józefa. Z post-scriptów tych powstała później książka „Sklepy cynamonowe". Przyjaciółka Debory Vogel, Rachela Auerbach, za pośrednictwem rzeźbiarki Magdaleny Gross poznała Schulza z Zofią Nałkowską. Znakomita pisarka zachwyciła się zawartymi w listach do Debory opowiadaniami i obiecała dopomóc w wydaniu książki.

1932

Schulz chce się ożenić z Deborą, ale napotyka na zdecydowany opór rodziny Voglów. W kilka miesięcy później odbył się ślub Debory z lwowskim architektem Berenblüthem.
Schulz nawiązuje kontakt z grupą literacką „Przedmieście" i jako członek tego zespołu drukuje w tomie zbiorowym fragment „Sklepów cynamonowych".

1933

Umiera matka staruszka, a wkrótce potem starszy podziwiany brat Izydor. Dzięki pomocy Zofii Nałkowskiej w „Roju" ukazuje się tom „Sklepów cynamonowych", które zostały powitane znakomitymi recenzjami najpoważniejszych krytyków i kilkoma uszczypliwymi recenzjami młodych literatów. Schulz staje się poszukiwanym autorem i drukuje opowiadania i eseje w kilkunastu pismach, m.in. w „Wiadomościach Literackich", „Skamandrze", „Tygodniku Ilustrowanym", „Studio", w lwowskich „Sygnałach", w „Kamenie" drukuje m.in. opowiadanie „Wiosna".
Poznaje „p.J.", tajemniczą panią, której nazwisko i pełne imię nie pojawiło się w żadnym liście Schulza. Wspólne dyskusje i praca literacka zbliżają oboje młodych i Schulz zaręcza się z p.J., o której pisze z entuzjazmem do swych przyjaciół, m.in. do Tadeusza Brezy. Po czterech latach znajomości narzeczeństwo się jednak rozwiało, co pozostawiło w psychice Schulza głęboki ślad i niechęć do kobiet, wyrażaną w licznych rysunkach, w których kobiety występowały jako okrutne tyranki, pastwiące się nad mężczyznami z twarzami ojca, samego Schulza i jego przyjaciół. „Wiadomości Literackie" drukują fragment z „Mesjasza", pt. „Genialna epoka".

1935

Pisze do Kazimierza Truchanowskiego: „Mesjasz" rośnie pomału — będzie to dalszy ciąg „Sklepów cynamonowych". Później jednak pisze: „Mesjasza" nie tykam..." i wreszcie w „Sanatorium pod Klepsydrą" ukazuje się „Genialna epoka" jako utwór samodzielny, obok tematycznie połączonego z nią opowiadania „Księga", które zapewne też miało stanowić cząstkę dużego dzieła „Mesjasz". W dziele tym „mit przyjścia Mesjasza miał — zgodnie z żydowskimi wierzeniami symbolizować powrót do uszczęśliwiającej doskonałości, jaka była na początku" — w Schulzowskim świecie zatem oznaczało to powrót do dzieciństwa, szczęśliwego, mitycznego okresu doskonałości.
W liście do Waśniewskiego pisze o powstaniu noweli „Dodo" i o opowiadaniu „Mój ojciec wstępuje do strażaków", napisanym dawniej i drukowanym w „Wiadomościach Literackich".
Antoni Słonimski i Julian Tuwim podają kandydaturę Brunona Schulza do nagrody „Wiadomości Literackich".

1936

Otrzymuje nareszcie tytuł profesora oraz od dawna oczekiwany półroczny płatny urlop, w czasie którego pisze kilka recenzji do „Wiadomości Literackich", dużą opowieść „Wiosna", opowiadania „Jesień", „Republika marzeń" przygotowuje do druku „Sanatorium pod Klepsydrą" mające się składać z dawniej napisanych opowiadań i uzupełnia ilustracje do tej książki. Po urlopie w czasie wakacji — za zaoszczędzone pieniądze — jedzie na 3-dniową wycieczkę statkiem „Kościuszko" do Sztokholmu, w czasie której poznaje Karolinę i Stefanię Beylin. Stefania, tłumaczka baśni Andersena, znalazła z Schulzem wiele wspólnych tematów, które zapłodniły wyobraźnię Schuza.

1937

W „Roju" wychodzi tom nowel Schulza. Pisarz koresponduje z Tomaszem Mannem i posyła mu napisaną po niemiecku nowelę „Heimkehr", mając nadzieję, że wielki pisarz przyczyni się do wydania jej w Szwajcarii.

1938

Otrzymuje najwyższe polskie odznaczenie literackie — „Złoty wawrzyn" Polskiej Akademii Literatury.
W lipcu, namówiony przez pianistkę Marię Rey-Chasin vel Chazen, wyjeżdża na 3 tygodnie do Paryża (za pieniądze przeznaczone na kupno tapczanu). Zagubiony w ogromnym mieście, bał się wychodzić sam na ulicę i zwiedzał Paryż pod opieką brata Marii, Georgesa Rosenberga. Ambasada polska uchyliła się od opieki nad pisarzem. Po 14 lipca Paryż opustoszał, toteż Schulz poznał jedynie Jules Romains'a, rzeźbiarza Nauma Aronsona i mimo propozycji jednego z marchandów z Faubour St. Honorè urządzenia wystawy rysunków, zrezygnował z tego i większość ze stu zabranych z Polski rysunków porozdawał przygodnym znajomym. Po fiasku noweli „Heimkehr" posłanej Mannowi, było to jeszcze jedno rozczarowanie i zawód w planach wydania książki poza krajem. Otrzymał wprawdzie propozycje tłumaczenia „Sklepów cynamonowych" na język włoski, ale na wysłane exposè w dwóch językach, rzymskie wydawnictwo nie odpowiedziało pisarzowi.



Bruno Schulz
Autoportret z kobietami
ok. 1934 r.

1939

Na 2 miesiące przed wojną planuje przejście na emeryturę: „Najchętniej usunąłbym się z jakimś jednym człowiekiem w zupełne zacisze — pisał w liście do Brezy — i zabrał się jak Proust do sformułowania ostatecznego mego świata."
1 września wybuchła II wojna światowa.
17 września do Drohobycza wkraczają wojska hitlerowskie. Po wycofaniu się Niemców, do Drohobycza wkracza Armia Czerwona. Drohobycz zostaje włączony do Ukraińskiej Republiki Radzieckiej. Twórczość Schulza nie odpowiadała potrzebom ówczesnej polityki kulturalnej, zacieśnionej kultem jednostki i zaostrzoną sytuacją polityczną. Na zaproszenie polskiego pisma kulturalnego pod redakcją Wandy Wasilewskiej. „Nowe Widnokręgi", Schulz wysłał opowiadanie o pokracznym synku szewca, podobnym do szewskiego zydla. Opowiadanie zostało odrzucone, a jeden z członków redakcji powiedział Schulzowi: „Nam Proustów nie potrzeba."
Uczył nadal w Gimnazjum im. Władysława Jagiełły i w Gimnazjum im. Sternbacha. Wykonywał do miejscowej gazety okolicznościowe rysunki i zamawiane przez miejskich urzędników ogromne malowidła — portrety mężów stanu metodą „wcierek". Do depresji dołączyła się kamica nerkowa. Jedynym czytelnikiem jego utworów była przyjaciółka Anna Płockierówna, która uciekła przez zieloną granicę z Generalnej Guberni do narzeczonego Marka Zwillicha w Borysławiu.

1940

Pracuje społecznie w Komisji Wyborczej w czasie wyborów powszechnych do „Wierchownego Sowietu" i w komisji przyjmującej nauczycieli do Związku Zawodowego. Uczy w nowo powstałej 10-letniej szkole z polskim językiem wykładowym. Przechodzi zabieg usuwania kamieni nerkowych. Wysyła „Heimkehr" do niemieckiej redakcji wydawnictwa obcych literatur w Moskwie. Bez rezultatu.



Bruno Schulz
Ojciec, ilustracja do opowiadania „Edzio"
rysunek ołówkiem

1941

Po wybuchu wojny niemiecko-radzieckiej, wojska hitlerowskie wkroczyły do Drohobycza. Schulz — jak wszyscy Żydzi — nosił opaskę z żółtą gwiazdą. Będąc bez środków do życia, zgłosił się do Judenrathu, aby uzyskać papiery „potrzebnego Żyda" i kartki na chleb. Rysunkami Schulza zainteresował się referent do spraw żydowskich w drohobyckim gestapo, jeden z najokrutniejszych morderców, Feliks Landau, stolarz z Wiednia, podający się za architekta. Landau zatrudniał Schulza jako niewolnika, każąc mu malować swoje portrety, malować mieszkanie, wykonywać freski w budynku nowo zbudowanej Reitschule i w budynku gestapo. Schulz zarabia w ten sposób na nędzne życie niepracującej całej rodziny: siostry, siostrzeńca Zygmunta i kuzynki Agaty.

1942

Schulz pracował przy porządkowaniu skonfiskowanych księgozbiorów i jako rzeczoznawca zrabowanych dzieł sztuki. Mieszkał z rodziną przy ul. Floriańskiej 10, gdzie też zgromadził wszystkie rękopisy, rysunki i listy. Kiedy przesiedlono go do getta do jednego pokoiku przy ul. Stolarskiej 18, powierzył swoje pisma i rysunki „katolikom spoza getta". Cały ten depozyt zaginął.

Uratowało się jedynie około 1000 rysunków, które powierzył swemu byłemu uczniowi i przyjacielowi, Emilowi Górskiemu.

Zaniechał leczenia, był coraz słabszy. W okropnych warunkach nie było mowy o pisaniu. Zofia Nałkowska z przyjaciółmi z AK i z kół lewicowych podjęła akcję umożliwienia ucieczki Schulza z Drohobycza. Ignacy Matuszewski przywiózł Schulzowi fałszywe „aryjskie papiery". Wywieźć pisarza z Drohobycza miał członek AK w przebraniu oficera gestapo i umieścić go w lasach koło Spały, gdzie, Kazimierz Truchanowski, pisarz i przyjaciel Schulza był leśniczym. W ustalonym dniu, gdy Truchanowski przyszedł do Nałkowskiej, ta przywitała go słowami: „Za późno! Dziś nadeszła wiadomość, że zastrzelili Brunona!".

Było to 19 listopada około południa, w „czarny czwartek". W czasie pogromu urządzonego przez gestapo, scharführer Günter zastrzelił Brunona Schulza na jednej z ulic Drohobycza.

(NA PODSTAWIE „REGIONÓW WIELKIEJ HEREZJI" JERZEGO FICOWSKIEGO I OPOWIADANIA DOC. EMILA GÓRSKIEGO ZESTAWIŁ WOJCIECH DZIEDUSZYCKI)



Bruno Schulz
„Odwieczna baśń"
Grafika z „Xięgi Bałwochwalczej", ok. 1920 r.



Bruno Schulz
Adela i Edzio
rysunek ołówkiem ok. 1934 r.

WSPOMNIENIE O BRUNONIE SCHULZU

Szukając materiałów do programu, który widzowie nasi mają dziś w swoim ręku, przeglądałem ogromny zbiór rysunków Brunona Schulza, znajdujący się w warszawskim Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Jest to właściwie jedyny, unikalny zbiór rysunków i grafik Schulza, uratowany z nieludzkich czasów hitlerowskiej okupacji. Duża teka rysunków oraz obraz olejny, które Schulz dał na przechowanie Zbigniewowi Moroniowi, zginęły w czasie rabunku w domu Moronia w Makowie Podhalańskim, gdzie się Zbigniew Moroń przeprowadził z Drohobycza w 1944 roku. Z radością dowiedziałem się, że ocalały zbiór przekazał do Muzeum im. Adama Mickiewicza mój dobry znajomy, skrzypek, pedagog Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu, docent Emil Górski. Mogłem zatem „z pierwszej ręki" dowiedzieć się o losach uratowanej teki prac Schulza, a także spodziewałem się, że doc. Górski opowie mi o Brunonie Schulzu, którego zapewne musiał dobrze znać, skoro autor „Cynamonowych sklepów" powierzył mu drogocenne prace. Umówiliśmy się zatem na spotkanie z Emilem Górskim i od razu — pełen ciekawości — zapytałem go w jaki sposób ponad sto rysunków i grafik Schulza znalazło się w rękach młodego człowieka, jakim przecież był Emil Górski w czasie wojny?

„To długa historia — zaczął doc. Górski — Moja znajomość — śmiem nawet powiedzieć — przyjaźń z Brunonem Schulzem zaczęła się na początku lat trzydziestych w Gimnazjum im. Władysława Jagiełły w Drohobyczu, gdzie późniejszy autor „Sanatorium pod Klepsydrą" uczył rysunków. Były to niezapomniane lekcje: drobny, szczuplutki, nieśmiały człowieczek zmieniał się w czasie tych lekcji nie do poznania — promieniał dziwną siłą, mówił przekonywująco i sugestywnie, jego przenikliwe spojrzenie stawało się jeszcze bardziej skoncentrowane i zniewalające do odczuwania głębokiej sympatii do tego wspaniałego człowieka. Mówił cicho i wolno, nieco „grassejując", bardzo pięknie, starannie dobierając słowa. Czasem w trakcie lekcji zaczął nam opowiadać fantastyczne historie, opowieści jakby z innych planet, fascynujące opowiadania o nieznanych stworzeniach... To było coś niezrównanego, gdyż opowiadając, równocześnie ilustrował swoje opowieści rysunkami na tablicy. Cóż to były za wspaniałe godziny, kiedy byliśmy świadkami twórczego aktu — słuchaliśmy wielkiego mistrza słowa i równocześnie widzieliśmy mistrza rysunku. Schulz darzył mnie specjalną sympatią, uważał, że miałem zdolności do rysunków i zachęcał mnie, żebym po skończeniu gimnazjum poszedł do Akademii Sztuk Pięknych. Ale ja byłem już zafascynowany muzyką, uczyłem się grać na skrzypcach i w czasie rozmów z Schulzem, jakie się wywiązywały w klasie i później na spacerach za miasto, starałem się naprowadzać wielkiego pisarza na tematy muzyczne... Niestety, Schulz traktował muzykę wyłącznie intelektualnie, zachwycał się np. esejem Tomasza Manna o Wagnerze, ale nigdy nie zachwycał się samą muzyką, zupełnie nie poddając się uczuciowo jej urokowi i pięknu. Zwierzał mi się kiedyś, że w czasie koncertu słyszy w muzyce głosy zwierząt,odgłosy przyrody i zamiast skoncentrować się na muzyce, oddawał się fantazji i obmyślał perypetie bohaterów swoich opowieści, albo — co wyznawał z uroczym, dziecinnym uśmieszkiem — zmęczony muzyką zapadał w drzemkę... Czy to nie jest paradoks, że właśnie Schulz, że jego twórczość stała się tematem dzieła operowego? Widocznie jego sztuka była tak uniwersalna i miała tak wieloraką wymowę, że mogła zapłodnić fantazję kompozytora i stać się tworzywem muzycznego dramatu. Zresztą sam Schulz napisał później opowiadanie, w które wplótł element muzyki. Czytał mi je już w czasie wojny — była to opowieść o kobiecie w ciąży... może w urojonej ciąży... Miejscem akcji była scena operowa i kobieta splatała swój los z dziejami bohaterki operowej, śpiewała równocześnie o swoim życiu i tekst operowy, krzyk rodzącej matki mieszał się z kunsztownymi koloraturami primadonny. Niestety, rękopis tej opowieści przepadł... wielka to szkoda, gdyż — jak mi się wydaje — było to szczytowe osiągnięcie twórcze wielkiego pisarza.

Po mojej maturze nasze kontakty z Schulzem nie zerwały się. Chodziliśmy często na dalekie spacery, czytywał mi fragmenty swoich notatek, „zapisków" — jak je nazywał, ciesząc się mymi zachwytami, które pobudzały go do dalszego pisania. Czułem, że w mojej obecności rodzi się wielka literatura, choć nie mogłem wtedy przypuszczać, że skromny nauczyciel z prowincji stanie wkrótce w rzędzie najwybitniejszych pisarzy polskich okresu międzywojennego.

Pewnego razu zwierzył mi się pełen radości, że został zaproszony do Warszawy przez znakomitą pisarkę Zofię Nałkowską. Nieśmiały, porażony kompleksem mniejszości, ogromnie się obawiał tej wizyty w — jak mówił — „salonach literackich". Wrócił z Warszawy uszczęśliwiony, opowiadał o poznaniu wielu słynnych pisarzy, o tym, że w czasie bankietu wznoszono toasty za najwybitniejszych przedstawicieli polskiej awangardy: Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza, że Nałkowska obiecywała pomoc w wydaniu jego książki. Rzeczywiście, wkrótce wydawnictwo „Rój" wydało pierwszą książkę Schulza „Sklepy cynamonowe".

Tak się zaczęła wielka kariera Bruno Schulza. Zaczął drukować w wielu pismach literackich, otrzymał największe wyróżnienie artystyczne: Złoty Wawrzyn Polskiej Akade-

mii Literatury, nagrodę tygodnika „Wiadomości Literackie", ukazała się druga jego książka „Sanatorium pod Klepsydrą", nawiązał żywy kontakt i przyjaźnie z wielu wybitnymi literatami, m.in. ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Widziałem w mieszkaniu Schulza przy ul. Floriańskiej jego portret malowany przez Witkacego, który przedstawił autora „Sklepów cynamonowych" w kołnierzu, a raczej w kryzie, jaką noszą pieroty... Duże dziecko w kryzie pierota — świetnie uchwycone podobieństwo fizyczne i psychologiczne... Schulz z zawstydzonym uśmiechem pokazywał mi fotografię Witkacego z dedykacją „Memu genialnemu Przyjacielowi..."

Po wybuchu wojny, gdy Drohobycz został włączony do Ukraińskiej Republiki Rad, w okresie kultu jednostki i popierania twórczości propagandowej, awangardowa twórczość Schulza absolutnie nie nadawała się do publikowania. Wielki pisarz porządkował swoje niewydane jeszcze opowiadania i rysunki i próbował pisać w dalszym ciągu w każdej wolnej chwili między lekcjami w dziesięcio-letniej szkole i malowaniem ogromnych malowideł batalistycznych i portretów dostojników, umieszczanych na ścianach urzędowych budynków. Pewnego razu — jak mi opowiadał — malował kozaka na koniu. Kozak miał „sine" spodnie i jaskrawo żółte buty — bo innych farb nie było. Jakiś prymitywny obserwator zauważył z ironią: „Wam się ciągle jeszcze marzy sino-żółta samostijna Ukraina!".

Po napadzie Niemców na Związek Radziecki i wejściu hitlerowców do Drohobycza, zaczęły się czasy koszmarne. Drohobyckie gestapo urządzało masowe aresztowania. Ludzie ginęli w więzieniach i z głodu. Biedny Schulz chodził z blaszanym garnuszkiem do kilometrowych ogonków po trochę zupy dla siebie i całej rodziny, zamieszkującej nędzny pokoik w getcie przy ulicy Stolarskiej. O jego talencie plastycznym dowiedział się Hauptscharführer Feliks Landau, referent gestapo dla spraw żydowskich, okrutny morderdca, i zatrudnił go u siebie po prostu jako niewolnika, każąc Schulzowi malować mieszkanie i wykonywać portrety wszechwładnego Hauptscharführera, który był panem życia i śmierci Żydów w Drohobyczu. Schulz spotykał się ze mną po godzinach pracy — raz nawet pomagałem mu malować pokój synka Landaua. Malowaliśmy jakieś fantastyczne sceny z bajek, pałace, karety, księżniczki, strojnych paziów. W nędznym kajeciku szkolnym o pożółkłych kartkach Schulz rysował nadal sceny ze swego dzieciństwa, dziesiątki autoportretów, portretów ojca, siostrzeńców Zygmunta Hoffmana, księgarza Pilpla i innych znajomych, rysunki roznegliżowanych pań w długich sznurowanych butach, często z pejczem w ręku, kobiet silnych i władczych, u których stóp leżeli biedni mężczyźni, a wśród nich autor rysunków. Rysował też niezliczone razy twierdzę, która miała go uchronić od straszliwego życia pod hitlerowcami. W twierdzy tej umieszczał także swoich przyjaciół. Później Schulz na rozkaz Landau malował freski w gmachu gestapo, porządkował zrabowane księgozbiory, m.in. wspaniałą bibliotekę OO Jezuitów z Chyrowa!

Pewnego razu Schulz przyszedł do mnie i wręczył mi tekę z rysunkami: „Może pan potrafi je ocalić, ja nie mogę tego ukryć w getcie. Jeśli pan przeżyje wojnę, proszę sprzedać te rysunki, gdyby miały jakąś wartość... i proszę sobie za to kupić dobre skrzypce..."

Zdradził mi wówczas, że otrzymał od przyjaciół z Warszawy „aryjskie papiery" i czeka na wysłańca z AK, który przybędzie do Drohobycza w mundurze oficera SS, uda, że zaaresztuje Schulza i wywiezie go w bezpieczne schronienie. Schulz bał się tej podróży. Oczyma wyobraźni widział jak go w pociągu ktoś poznaje, jak wywlekają go do lasu i rozstrzeliwują: „Dreh dich um" — „Obróć się" i strzelają w tył głowy!

Był to czwartek 19 listopada. Schulz wychodząc ode mnie postanowił jeszcze pójść do getta do Judenrathu po kawałek chleba. Nie wiedział o tym, że w getcie była obława! Pretekstem do masowego mordu było draśnięcie gestapowca Hübnera przez uciekającego aptekarza Kurts-Reinesa. SS-mani w odwet wyruszyli do getta „na polowanie", strzelając do Żydów na ulicy, w sieniach domów, na klatkach schodowych. Schulza dopadł na ul. Czackiego — nieopodal ulicy Mickiewicza — scharführer Günter. Krzyknął: „Dreh dich um"! i strzelił w tył głowy. Günter później chwalił się przed Landauem, mówiąc ironicznie: „Ich habe deinen Freund erschossen" — „Zastrzeliłem twego przyjaciela!".

A rysunki? Tekę z rysunkami i z wlepioną do niej po śmierci Schulza ręcznie malowaną klepsydrą z datą śmierci pisarza, oddałem do przechowania zacnemu dentyście z Drohobycza, dr Baranowskiemu, gdyż sam musiałem uciekać z Drohobycza, ponieważ byłem poszukiwany przez gestapo. Dr Baranowski po wojnie oddał mi całą tekę i wówczas pojechałem do Krakowa, aby poradzić się prof. Akademii Sztuk Pięknych, Zbigniewa Pronaszki, w jaki sposób mógłbym udostępnić twórczość Brunona Schulza polskiemu społeczeństwu. Prof. Pronaszko poradził mi wówczas urządzić wystawę tych rysunków, grafik i pamiątkowych fotografii po wielkim pisarzu i grafiku, ponieważ uważał, że będąca w moim posiadaniu teka zawiera wystarczającą ilość materiału do urządzenia ekspozycji. Wiadomość o tym, że posiadam rysunki Schulza rozeszła się szybko i dostawałem wiele propozycji sprzedania całej teki ludziom, którzy wyjeżdżali za granicę. Naturalnie odrzucałem te propozycje, uważając, że twórczość polskiego artysty powinna zostać w Polsce. Po śmierci prof. Pronaszka: Jerzy Ficowski, który zbierał materiały do wydania monografii o Schulzu, doradził mi, abym przekazał cenną tekę do Muzeum Adama Mickiewicza w Warszawie, zwłaszcza, iż dyrektorem tego muzeum był wówczas Adam Mauersberger, wielki entuzjasta twórczości Bruno Schulza. Oddając rysunki do muzeum oświadczyłem, że pragnąłbym zatrzymać sobie na pamiątkę po moim wielkim nauczycielu i przyjacielu jeden rysunek przedstawiający ojca i matkę pisarza siedzących przy stole z księgarzem z Drohobycza Pilpelem, oraz jedną, bardzo piękną fotografię Schulza.

W ten sposób uratowane oryginalne rysunki, grafiki i fotografie znakomitego artysty trafiły do Muzeum Adama Mickiewicza, gdzie pan je oglądał... Wspomnienia o spotkaniach, dyskusjach, o przyjaźni z tak wielkim artystą i cudownym człowiekiem, jakim był Bruno Schulz, pozostaną na zawsze w mojej pamięci. To był naprawdę wspaniały człowiek!"...

Opowiadanie doc. Emila Górskiego przekazuję widzom opery opartej na tekstach Schulzowych opowieści. Rysunki i grafiki, które Państwo znajdujecie w niniejszym programie, pochodzą z owej unikalnej, ocalonej przez doc. Górskiego teki.

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

DZIEŁA WSPÓŁCZESNYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH NA SCENIE OPERY WROCŁAWSKIEJ

„Manekiny" Zbigniewa Rudzińskiego są już ósmym polskim utworem współczesnym, wystawionym w okresie ostatnich trzech sezonów na scenie Państwowej Opery we Wrocławiu, zarazem szóstą światową prapremierą dzieł polskich współczesnych kompozytorów, wystawioną w tym czasie we wrocławskim teatrze operowym. Dyrektor Robert Satanowski, obejmując dyrekcję i kierownictwo artystyczne Państwowej Opery we Wrocławiu, zapowiedział, że obok dzieł wielkich klasyków, będzie preferował w tym teatrze utwory współczesnych kompozytorów, a zwłaszcza dzieła kompozytorów polskich. Poszukiwał więc wartościowych dzieł operowych i baletowych, względnie muzyki nadającej się do wystawienia baletu, napisanej ostatnio przez kompozytorów polskich, a chcąc ożywić wciąż jeszcze bardzo skąpą polską twórczość operową i baletową, namawiał znajomych wybitnych kompozytorów do pisania muzyki dla zespołu Wrocławskiej Opery Państwowej, zamawiał tę muzykę, gwarantując wystawienie interesujących utworów i zapewniając tym utworom najlepszą realizację przez znanych inscenizatorów — reżyserów, choreografów i scenografów, znających specyfikę realizacji dzieł współczesnych i specjalizujących się w realizowaniu tych dzieł. W realizacji nowych utworów brali też udział najlepsi wykonawcy z zespołów artystycznych Opery Wrocławskiej.

Już w pierwszej serii premier, otwierających pierwszy sezon pod dyrekcją Roberta Satanowskiego (1977/78), znalazła się „Sonata Belzebuba" Edwarda Bogusławskiego do libretta kompozytora, według sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, pod kierownictwem muzycznym Roberta Satanowskiego, w reżyserii Bogdana Hussakowskiego, choreografii Teresy Kujawy i scenografii Jana Polewki. Spektakl ten, wystawiony w Auli Leopoldina Uniwersytetu Wrocławskiego, z Jadwigą Gadulanką, Anną Witkowską, Antonim Boguckim, Stanisławem Jurą, Mariuszem Majewskim, Erwinem Nowiaszkiem, Maciejem Witkiewiczem, Januszem Temnickim. Stanisławem Stojkiem w głównych partiach, został następnie przeniesiony do foyer Państwowej Opery i do dziś dnia cieszy się dużym powodzeniem, zdobył też sukces w czasie gościnnych występów w Opera Royal w Liège i na festiwalach muzycznych w Jeleniej Górze i w Łańcucie.

W sezonie 1978/79, z okazji 60-lecia powstania Państwa Polskiego, wystawiono wieczór baletowy pt. „Polonia", w którym — obok baletu do Symfonii h-moll op. 24 „Polonia" Ignacego Paderewskiego wystawiono balet do muzyki Kazimierza Serockiego „Ad libitum", z librettem Małgorzaty Dzieduszyckiej, w choreografii i reżyserii Teresy Kujawy, pod muzycznym kierownictwem Roberta Satanowskiego, w scenografii Władysława Wigury. Oba balety stanowiły ideologiczną całość, mówiąc o zbrojnych zrywach Polaków, walczących o wolność ojczyzny. W wieczorze tym wystąpił cały zespół baletu Opery Wrocławskiej z Marią Kijak, Alicją Jaskółą, Krystyną Kosarewicz, Ewą Lewandowską, Beatą Starczewską, Anną Staszak, Ewą Zając, Januszem Łaznowskim, Waldemarem Karstem, Franciszkiem Knapikiem, Witoldem Krasuskim, Janem Mazurem, Zbigniewem Owczarza-

kiem, Stanisławem Sitkomirskim, Emilem Wesołowskim na czele.

Następną premierą dzieła współczesnego kompozytora polskiego w lutym 1980 roku (sezon 1979/80), był wieczór baletów Juliusza Łuciuka „Miłość Orfeusza”, z librettem Anny Świrszczyńskiej, i „Medea”, z librettem Andrzeja Lisa (pozycja ta była już wystawiana w Poznańskim Balecie Polskim, muzyka została jednak znacznie przerobiona przez Juliusza Łuciuka), w inscenizacji i choreografii Teresy Kujawy, pod muzycznym kierownictwem Lucjana Laprusa, w scenografii Marka Dobrowolskiego, z tym samym zespołem solistów i koryfei co wieczór baletowy „Polonia”.

Z tym samym zespołem baletowym wystawiono w sezonie 1980/81 (grudzień) następny wieczór baletów polskich. Tym razem, obok „Sylfid” do muzyki Fryderyka Chopina, wystawiono Grażyny Bacewiczówny „Z chłopa król”, w inscenizacji i choreografii Teresy Kujawy, oraz „Quatro movimenti” Bogusława Schäffera (prapremiera), w inscenizacji i reżyserii Emila Wesołowskiego. Na Łódzkie Spotkania Baletowe w 1981 roku zamiast „Sylfid” wystawiono po raz pierwszy balet do „Sinfonietty” Kazimierza Serockiego na dwie orkiestry smyczkowe, w choreografii Teresy Kujawy. Kierownictwo muzyczne wszystkich czterech baletów spoczywało w rękach Roberta Satanowskiego, scenografia była dziełem Józefa Napiórkowskiego.

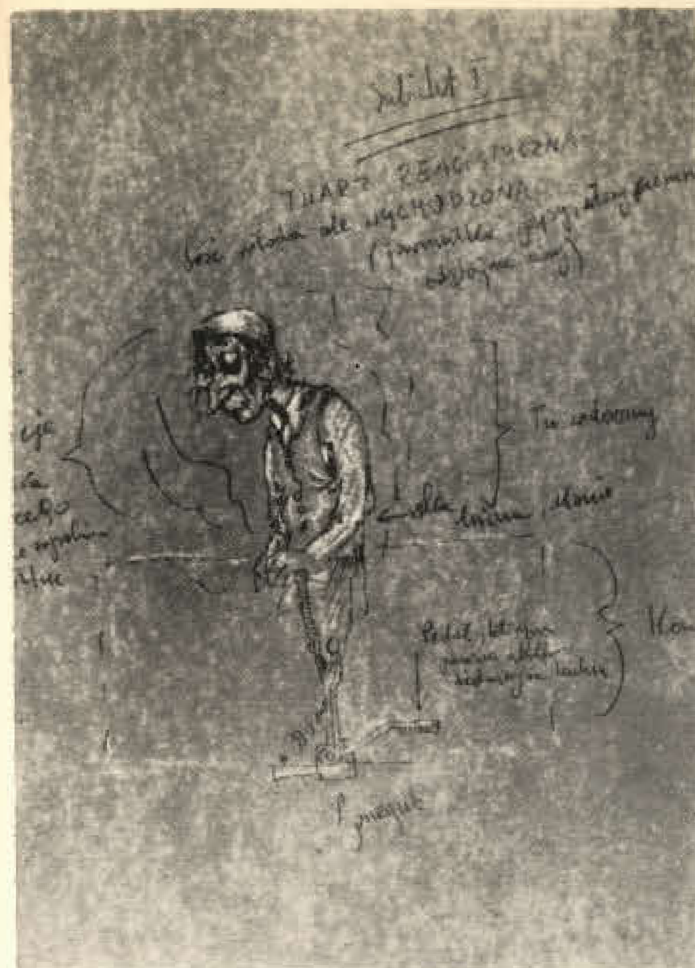
Pod koniec sezonu 1980/81 odbyła się światowa prapremiera opery Zbigniewa Bargielskiego do libretta kompozytora według dramatu Witkacego „W małym dworku”, pod muzycznym kierownictwem Roberta Satanowskiego, w reżyserii Wojciecha Szulczyńskiego, w scenografii Lidii i Jerzego Skarżyńskich. Należy zwrócić uwagę na dobieranie tematów literackich przez kompozytorów, piszących opery na scenę teatru wrocławskiego. Edward Bogusławski i Zbigniew Bargielski sięgnęli po sztuki nowatora współczesnej dramaturgii, Stanisława Ignacego Witkiewicza, obecnie mamy na scenie operę Zbigniewa Rudzińskiego do tekstu opartego o powieści znakomitego pisarza Bruno Schulza. Tak więc dzieła najwybitniejszych pisarzy polskich stają się materiałem do współczesnych dzieł operowych.

Pisząc o dziełach współczesnych kompozytorów, wystawianych na scenie Opery we Wrocławiu, nie sposób nie wspomnieć, iż w ciągu 36 lat istnienia Opery Wrocławskiej wystawiono w niej 50 współczesnych dzieł operowych i baletowych kompozytorów polskich i obcych, w tym 14 współczesnych baletów polskich (10 światowych prapremier) i 10 współczesnych oper polskich (6 światowych prapremier), m.in. należy wspomnieć, że już w pierwszym sezonie Opery Wrocławskiej 1945/46 odbyła się prapremiera baletu Zygmunta Wierciaka „Z Krakowiakiem do Wrocławia”; należy wymienić trzy prapremiery dzieł Tadeusza Szeligowskiego — baletu „Paw i dziewczyna” i dramatów muzycznych: „Bunt Żaków” i „Teodor Gentleman”, baletu „Maski” i opery „Pierścień Wielkiej Damy” wrocławskiego kompozytora Ryszarda Bukowskiego (według dramatu Norwida), dwóch baletów wrocławskiej kompozytorki Jadwigi Szajna-Lewandowskiej „Pinokio”, według opowieści Colodiego i „Porwanie w Tiutiurlistanie”, wg opowiadania Wojciecha Żukrowskiego, baletu Adama Swieżyńskiego „Pieśń o tęsknocie”, opery wrocławskiego kompozytora Tadeusza Natansona „Tamango”.

Jest to bez wątpienia ogromny dorobek, świadczący o żywotności polskiej twórczości muzycznej i o zainteresowaniu, jakim się współczesna twórczość polska cieszy w Operze Wrocławskiej.

W. D.







Obok oraz powyżej — projekty scenografii Janusza Wiśniewskiego do „Manekinów”

Redakcja programu
WOJCIECH DZIEDUSZYCKI
TERESA CZERNIEJEWSKA-HERZIG

Opracowanie graficzne
JERZY WAYGART

Reprodukcje
MARIA BEHRENDT

Okładka wg fotografii barwnej
STEFANA ARCZYŃSKIEGO
STANISŁAW M. BRZEZICKI

Druk okładki barwnej
PRASOWE ZAKŁADY GRAFICZNE
RSW „PRASA-KSIĄŻKA-RUCH"
WROCŁAW

WYDAWCA
PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU
ŚWIDNICKA 35
50-060 WROCŁAW
Centrala: 386-41 Biuro Obsługi Widzów. 307-27

WZGraf Trzebnica zam. 854-81 2000 S-17

PORTRET BRUNONA SCHULZA ZE ZBIORÓW EMILA GÓRSKIEGO

CENA 20,— Zł


PAŃSTWOWA OPERA
WE WROCŁAWIU